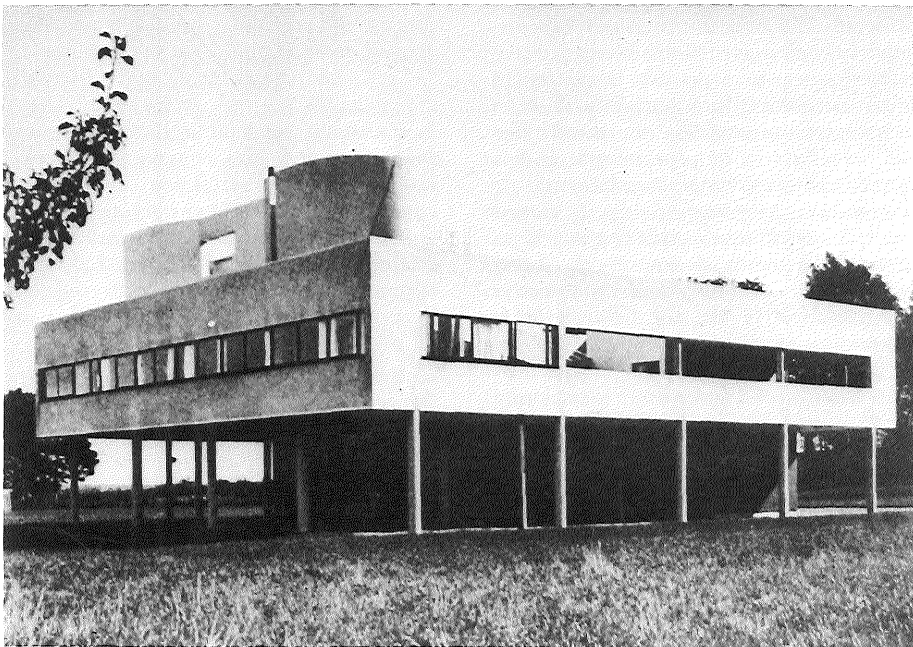
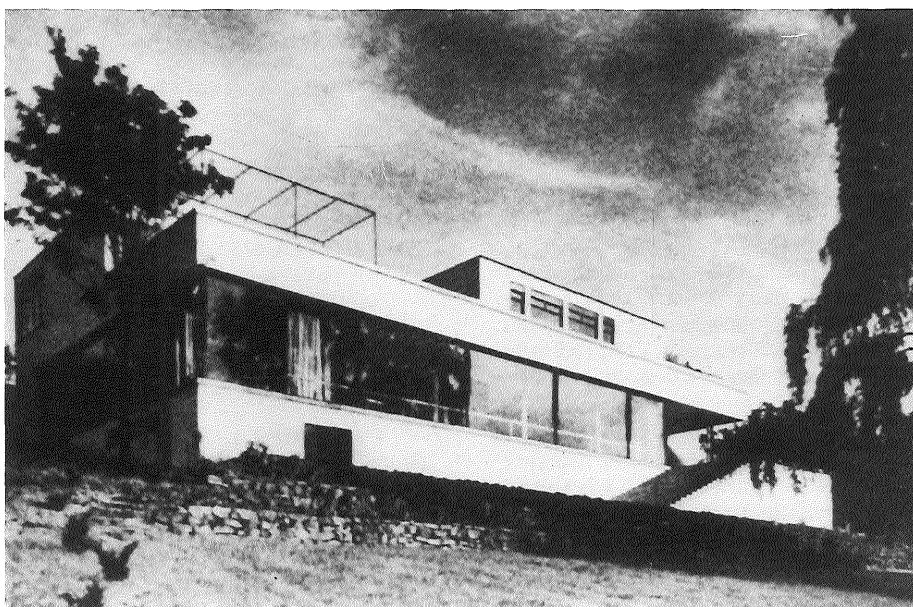


A los cincuenta años del Estilo Internacional⁽¹⁾

María Teresa Muñoz



Villa Savoye. Poissy-sur-Seine (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1929-31.



Casa Tugendhat. Brno (Checoslovaquia). Ludwig Mies van der Rohe. 1930.

Uno de los episodios más apasionantes de la historia de la arquitectura del siglo XX podría, sin duda, escribirse en torno al fenómeno estilístico de la modernidad y a las situaciones tan diversas en que tal estilo —el Estilo Internacional— se ha ido encontrando a lo largo de los últimos cincuenta años.

La arquitectura moderna, que surge en Europa en las primeras décadas del siglo como movimiento necesario de renovación total de las formas de la arquitectura, va a experimentar en América a comienzos de los años treinta, a la vez que una aceptación generalizada, una codificación formal y un reconocimiento como estilo de los que la propia arquitectura moderna será ya incapaz de desligarse. Los pasos siguientes dados por sus promotores, en el sentido de ir restando validez a los principios universales del Estilo Internacional y de negar la pervivencia activa de sus formas fuera de las grandes obras maestras del estilo surgidas casi milagrosamente en un momento de singular plenitud, se vieron casi eclipsados por la fuerza aún mayor de las nuevas figuras de la arquitectura que, a finales de los años sesenta, plantean abiertamente una lucha contra la arquitectura moderna que todavía hoy perdura. Esta lucha significaba, sobre todo, la reacción contra lo restrictivo de una disciplina formal basada en unos principios apriorísticos, que no eran otros que los enunciados por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932.

(1)

Este escrito es una adaptación reducida de la "Parte 2: Último estilo, el Estilo Internacional" de mi tesis doctoral *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*, leída en la Escuela de Arquitectura de Madrid el 21 de enero de 1982.

El decisivo papel que la arquitectura moderna, como sistema formal establecido, ha jugado en los últimos quince años erigiéndose en referencia fundamental, por negación, y en contrapunto de toda la arquitectura contemporánea, no nos ha permitido ver, sin embargo, ningún otro aspecto del Estilo Internacional que no sea ese carácter de cuerpo unitario y de ortodoxia figurativa del que cualquier arquitecto contemporáneo aspira a liberarse. Ahora bien, al filo de los años ochenta, un nuevo capítulo viene a sumarse a esta historia propia del Estilo Internacional desde el momento en que ha comenzado a vislumbrarse un despertar del interés por las conquistas irreversibles de la modernidad y, paralelamente, a constatar la voluntad de ciertos profesionales de considerarse arquitectos plenamente modernos (1). Este interés se explica, precisamente, no como un paso atrás, sino como una evidencia de que la arquitectura actual trata ya de afirmarse al margen de su mero carácter iconoclasta y liberador y de separarse intencionalmente de la arquitectura moderna allí, y sólo allí, donde el camino emprendido por ella así lo requiera. Y en este mismo sentido se explica que hoy algunos arquitectos comiencen a sentirse más cómodos con el adjetivo de modernos que con la etiqueta de post.

Resulta, por otra parte, interesante el hecho de que estemos asistiendo en nuestros días a una inversión casi literal del fenómeno que en los años treinta tuvo como resultado tangible el reconocimiento como tal de un Estilo Internacional. Efectivamente, algunos de los más destacados arquitectos europeos —como el portugués Siza Vieira— dan constancia con sus obras de una absoluta falta de inhibiciones en cuanto al uso en los edificios contemporáneos del repertorio formal de la modernidad, extendiendo incluso este uso al campo de las intervenciones urbanas, que hasta ahora había sido el más propicio para la descalificación de la arquitectura moderna y para la experimentación de las tendencias alternativas más interesadas en conectar con la tradición y la historia urbanas (2). Al mismo tiempo, son ahora los arquitectos americanos los que —como hacía recientemente Peter Eisenman— afirman no sólo la existencia en el pasado, sino incluso la vigencia hoy de los vínculos que ligan entre sí las formas y el espíritu de la modernidad, sus conquistas figurativas y sus postulados teóricos, en definitiva, la existencia real de ese sistema total de la modernidad, alternativo al del Humanismo, dentro del que todavía nos hallamos inmersos (3). Porque si, como decíamos, en los años treinta los americanos Hitchcock y Johnson no hacen sino recibir de Europa la nueva arquitectura y, tras lle-

var a cabo una decantación de sus principios formales, devolviéndola convertida en estilo, en los años ochenta son precisamente los americanos los que están tratando de restituir la ideología como ingrediente inseparable de una, al menos aparente, libre manipulación de las formas modernas.

Por nuestra parte, hemos de reconocer que tanto estas afirmaciones de la vigencia y vitalidad de lo moderno dentro de la arquitectura actual como la entrada sin trabas en las obras construidas de rasgos formales propios de la arquitectura moderna sólo puede tener efectos saludables para la arquitectura de nuestra época, ya que no conducirá en ningún caso a una simple recuperación, sino que entrará a formar parte y a vitalizar una situación indudablemente muy lejos ya de aquella otra marcada por la seguridad formal que presidió la arquitectura moderna e hizo posible la existencia de un único Estilo Internacional. Y, a la vez que compartimos este interés por todo lo relativo a la arquitectura moderna en cuanto referencia fundamental de la arquitectura contemporánea, pensamos que, desde una óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de un modo muy distinto a como se vió en los años sesenta. Ello es lo que nos anima a traer aquí algunas reflexiones que tienen como marco, precisamente, este aniversario, estos cincuenta años del Estilo Internacional.

El cambio de la pregunta ¿por qué un nuevo movimiento? por esa otra de ¿por qué no un nuevo movimiento?, que sugiere Bruno Taut al comienzo de su *Modern Architecture* de 1929 (4), indica claramente la alteración radical que, con respecto a la situación del siglo XIX, va a suponer la aparición de la arquitectura moderna en las primeras décadas del siglo XX. La arquitectura moderna, ese nuevo movimiento al que se refiere Bruno Taut, era una necesidad y por tanto no había que justificarla ni tampoco que buscarla. Dejados a un lado todos los estilos históricos y las arquitecturas del pasado, nada había determinado o prefigurado de antemano, y la forma, como diría Mies van der Rohe, sería un resultado, no un objetivo de la arquitectura.

La arquitectura moderna se presentaba como un aire nuevo, como una fuerza que obliga al arquitecto a recorrer un camino con un poder coactivo análogo al que posee un método, del que no escaparían ni siquiera aquellos que conscientemente relegaran de su actividad cualquier preocupación formal. Es en este sentido de necesidad formal en el

que el Movimiento Moderno puede verse como un cierto clasicismo que se hará patente, por otra parte, en su voluntaria instación en un vacío formal y la insistente búsqueda de la universalidad para sus propias formas. Así, Hannes Meyer escribe en su artículo "Die neue Welt", de 1926:

"El aislamiento térmico, el soleamiento, la iluminación natural, la higiene, la protección de la intemperie, la protección de los vehículos, la posibilidad de cocinar, la instalación de telecomunicaciones, el máximo reposo para lograr una vida sexual y familiar satisfactoria, etc., constituyen las líneas de fuerza fundamentales. La casa es su resultante... Nosotros disponemos los elementos constructivos formando una unidad construida que esté de acuerdo con el destino del edificio y sus condicionantes económicos.

La forma particular, la masa del edificio, el color natural de los materiales y la textura superficial se producen automáticamente y esta concepción funcional del edificio en todos sus aspectos conduce a la pura construcción. La pura construcción es el rasgo más característico del nuevo universo formal. La forma constructiva no es algo privativo de un determinado país; es cosmopolita, al

- (1) Nos referimos, por ejemplo, a las declaraciones de Peter Eisenman en su artículo "The Graves of Modernism", publicado en la revista *OPPOSITIONS* 12 (primavera 1978) págs. 21-27, o a las de Robert Venturi en su escrito "Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts", *Architectural Design*, vol. 49 (enero 1979) págs. 23-31.
- (2) Este es el caso, concretamente, del proyecto para la zona de Kreuzberg en Berlín, de 1979.
- (3) Peter Eisenman, en este sentido, critica duramente la diferencia establecida por Colin Rowe entre la forma y el contenido de la arquitectura moderna, reclamando por el contrario para el lenguaje moderno la condición de inherentemente ideológico ("The Graves of Modernism", op. cit. págs. 21).
- (4) Bruno Taut, *Modern Architecture*, The Studio Ltd., London 1929, pág. 2.
- (5) Hannes Meyer, "Die neue Welt", 1926. Recogido en Claude Schnajdt, *Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG, Teufen AR 1965, pág. 92.

tiempo que la expresión de una filosofía constructiva internacional. El internacionalismo es una prerrogativa de nuestro tiempo" (5).

También Theo van Doesburg, en su obra *Principles of Neo-Plastic Art*, de 1925, escribe:

"Los artistas necesitan en su teoría artística lo mismo que en sus obras: *exactitud*. Es esto lo que ha dado a sus producciones ese carácter propio rigurosamente abstracto...

La interpretación personal de las diversas formas expresivas del nuevo arte visual ha de ser reemplazada por una síntesis de su naturaleza, que por sí sola pueda constituir una respuesta. Una de las diferencias más notables que existe entre este arte y los planteamientos artísticos anteriores consiste en el hecho de que en el nuevo arte ha dejado de ser fundamental la personalidad del artista individual. La nueva plástica es el resultado de un empeño estilístico universal" (6).

Y Hans Schmidt, en un manuscrito de 1927, publicado bajo el título "Con che cosa si combatte la nuova architettura", escribe:

"Hemos atribuido demasiada importancia a los estilos, sin ver que nuestros viejos pueblos rurales, nuestras viejas ciudades, se presentan de un modo tan unitario, simplemente, porque sus constructores se preocupaban bien poco de los estilos, ateniéndose, sin embargo, a las necesidades más elementales del construir y del habitar. Hoy, si la arquitectura busca un nuevo conocimiento y nuevas soluciones para estas necesidades, deberá olvidarse por completo de los estilos...

(Valoramos) la claridad y la lógica de las formas realizadas de un modo técnicamente coherente, como sucede en el caso de la cubierta plana, los delgados soportes, las superficies lisas de los muros, la ventana continua..." (7).

En los tres escritos destaca, sobre todo, un interés por todos aquellos conceptos que, interviniendo en la construcción de la arquitectura, se oponen a la idea de forma tal como había sido entendida en las arquitecturas anteriores, es decir, a una forma que se realiza teniendo como objetivo principal, o incluso exclusivo, su propia exhibición. Esto significa que cualquier edificio moderno debía dejar de tener entidad propia para tomar de otras cosas su sentido, de unas necesidades o de un programa, de unos elementos o unos métodos constructivos, de una nueva sensibilidad plástica.

Todos los parámetros sobre los que se erige la arquitectura moderna definen un amplio campo en el que cabe todo aquello que se oponga a una arquitectura sinónimo de arbitrariedad formal, todo aquello que pueda establecerse sobre bases ciertas, con la seguridad de las co-

sas motivadas. La forma no desaparece, ni siquiera deja de ser una condición fundamental de la arquitectura, pero se muestra incapaz de imponerse desde sí misma. La forma ha de ser encontrada, y utilizada, para servir a otros intereses. En este sentido, no puede decirse que la arquitectura moderna tratara de impedir el ejercicio de la forma por parte de los arquitectos, aunque tampoco lo patrocinara, con tal que este ejercicio tuviera como fin último la eficacia del edificio por encima de su dimensión estrictamente formal.

Por otra parte, no hay lugar en la arquitectura moderna para la individualidad del arquitecto ni para sus ideas personales. La forma arquitectónica no emana de la singularidad, sino de la fórmula, y una fórmula correcta tiene siempre validez universal. Cada momento de la arquitectura, cada experiencia realizada en una obra construida, por limitada y aislada que pudiera parecer, resultaba ser de una gran trascendencia para la arquitectura en general. Así, los arquitectos se asemejan a científicos que efectúan sus investigaciones parciales sobre sectores determinados, pero sobre esa base llegan a una síntesis y a una concepción arquitectónica universal. Lo que podrían haber sido experimentos aislados, en la arquitectura moderna aparecen siempre como partes integrantes de una expresión común.

El hecho de que la arquitectura moderna haga uso de un repertorio de formas no ligado a la arquitectura del pasado, junto con el de su fascinación por el mundo de la tecnología y los nuevos métodos constructivos, convierte a la vanguardia del siglo XX en un frente colectivo cuyos esfuerzos individuales confluyen, puede decirse que incluso confluyen fatalmente. No interesa en absoluto acentuar lo que un edificio tiene de singular o de expresión personal de un autor. Las formas típicas, objetivo último de su actividad, no son otra cosa que el resultado de la estrecha alianza entre lo que es propiamente arquitectura y la construcción —impersonal y científica—, alianza perfectamente posible en este caso, ya que tanto los elementos como la disciplina compositiva derivaban directamente de la construcción y de la industria.

Al cubrir, como hacía el clasicismo, el campo entero de la arquitectura, la arquitectura moderna supone la unión de una idea y de unos materiales sin que medie opción alguna. La forma, por tanto, carece de intencionalidad; simplemente se admite como lenguaje coherente y lleno de posibilidades para el arquitecto. Y este lenguaje de la arquitectura moderna, al ser homogéneo y universal, permite una técnica codificada sobre la manera correcta de construir, así como la formulación de unas reglas generales.

También como el clasicismo, la arquitectura moderna afirma el valor ornamental de sus propias formas, por lo que proscribía la entrada en los edificios de cualquier elemento decorativo ajeno a las formas de la modernidad.

Del mismo modo que la arquitectura clásica cristalizó en los órdenes, en su condición de repertorio formal extremadamente limitado, la modernidad trata de definir su ámbito formal propio a través de los, también cinco como los órdenes, puntos de la nueva arquitectura, que Le Corbusier establece en 1925. Cada uno de ellos es ya, efectivamente, una forma, no sólo una idea, pero una forma absolutamente necesaria y determinada desde unas condiciones ajenas a ella misma:

"*Los pilotis*: Investigaciones asiduas, obstinadas, han conducido a realizaciones parciales que pueden ser consideradas como descubrimientos de laboratorio. Estos resultados abren perspectivas nuevas a la arquitectura... La casa sobre pilotis... El hormigón armado nos proporciona los pilotis... La casa está en el aire, apartada del suelo; el jardín pasa bajo la casa...

Los techos-jardín: Razones técnicas, razones de economía, razones de confort, razones sentimentales, nos llevan a la adopción del terrado como cubierta.

La planta libre: En la casa, el hormigón armado aporta la planta libre. Los pisos ya no se han de superponer según la organización de los muros. Son libres. Gran economía del espacio construido, empleo riguroso de cada centímetro...

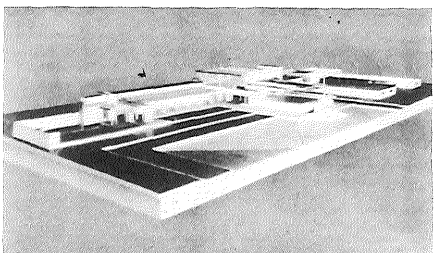
La ventana en anchura (o la pared acristalada): El hormigón armado ha revolucionado la historia de la ventana. Las ventanas pueden abrirse de un lado a otro de la fachada. La ventana es el elemento mecánico tipo de la casa...

(6) Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, Lund Humphries & Co. Ltd., London 1968, pág. 5-6 (originalmente fue publicado en 1925 como volumen 6 de la serie de libros de la Bauhaus, con tipografía de Moholy-Nagy).

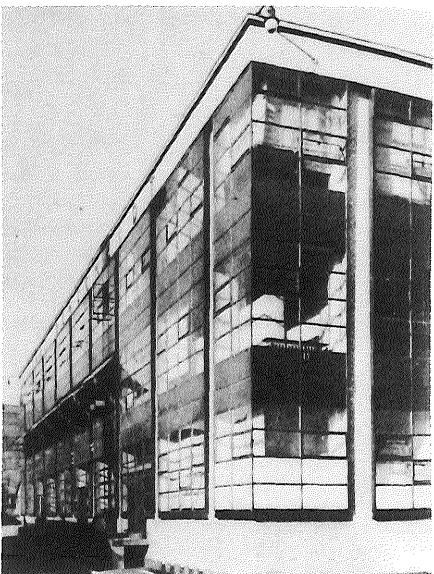
(7) Hans Schmidt, "Con che cosa si combatte la nuova architettura", manuscrito de 1927. Recogido en Hans Schmidt, *Contributti all' Architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1974, pág. 48-49 (original alemán de la Veb Verlag für Bauwesen, Berlín 1905).



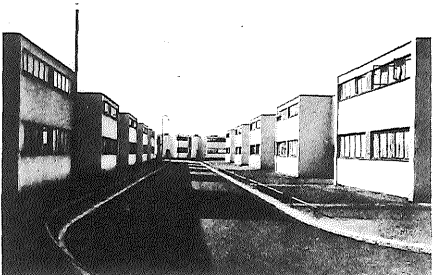
3



4



5



6

3 Casa Isabel Roberts. River Forest, Ill. (Estados Unidos). Frank Lloyd Wright. 1907.

4 Proyecto para una casa en la Mesa. Denver, Co. (Estados Unidos). Frank Lloyd Wright. 1932.

5 Fábrica Fagus. Alfeld (Alemania).

Walter Gropius. 1910-14.

6 Viviendas experimentales. Dessau-Törten (Alemania). Walter Gropius. 1926-28.

7 Casa Ozenfant. París (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1923.

8 Casa doble para la Exposición del Werkbund. Weissenhofsiedlung, Stuttgart (Alemania).

Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1927.

9 Villa Stein. Garches (Francia).

Le Corbusier y Pierre Jeanneret. 1927-28.

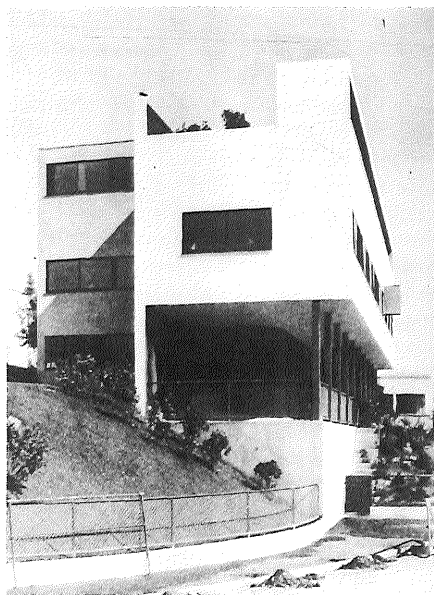
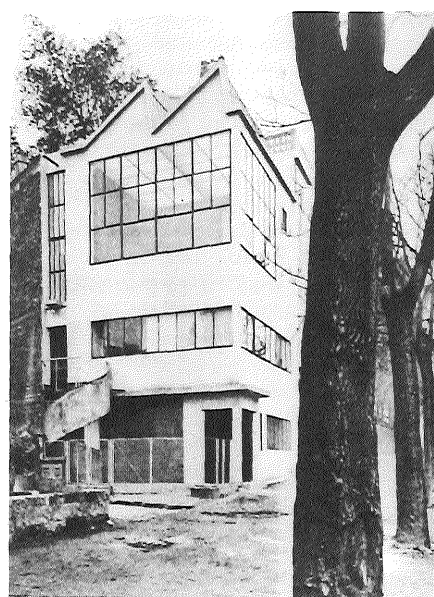
La fachada libre: Los pies derechos en retranqueo con respecto a la fachada, dispuestos en el interior de la casa. El suelo continúa en voladizo. Las fachadas ya sólo son ligeras membranas de muros aislantes o de ventanas.

La fachada es libre; las ventanas, sin ser interrumpidas, pueden abarcar toda una fachada" (8).

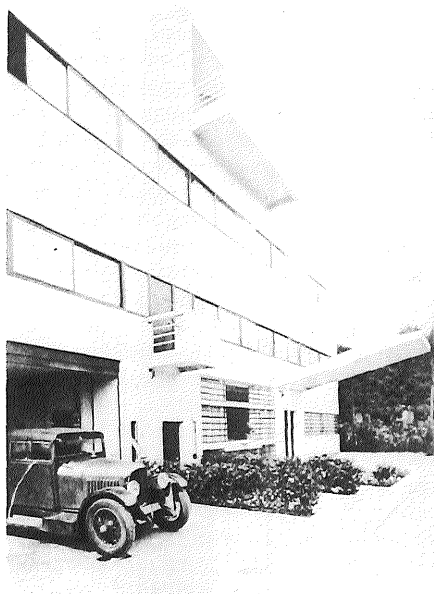
Y, tras los órdenes, los templos de la modernidad. En 1929, pocos años después de enunciados los cinco puntos de la nueva arquitectura, Le Corbusier esboza un camino que —desde la Maison La Roche, pasando por Garches y Stuttgart, conduce a la Villa Savoye— no puede verse sino como el camino de la búsqueda de la perfección.

A pesar de que en las formulaciones de Le Corbusier a que nos hemos referido, pudiera verse un germen de normativa formal —el uso de pilotis, la ventana corrida, etc.— no muy lejana a la misma idea de estilo, tendrían que pasar varias décadas para que se produjera en Europa, o al menos se reconociera como tal, la conversión de las formas de la arquitectura moderna en símbolos de sí mismas. Sin embargo, esta conversión se produce en América de un modo instantáneo, apenas introducidas allí las formas de la modernidad y apenas experimentadas por los propios profesionales americanos. La naturalidad con que todavía un arquitecto americano como Robert Stern sigue viendo a la arquitectura moderna identificada con el simbolismo de sus propias formas, hasta el punto de afirmar de una obra de William Lescage que su "funcionalismo utilitarista fue a la larga un obstáculo para la comprensión inteligente por parte de los americanos de los ideales *estrictamente simbólicos* de la arquitectura moderna" (9), explica bastante el hecho de que la definición del gran estilo de la modernidad se lleve a cabo en América y en una fecha relativamente temprana, cuando algunos de los grandes maestros europeos no eran más que promesas y los arquitectos americanos apenas habían tenido tiempo de abandonar un eclecticismismo dominante sólo dos años antes de la gran exposición de 1932.

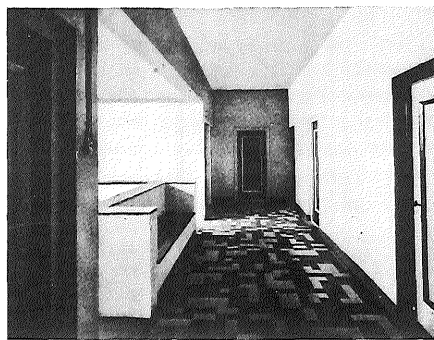
Efectivamente, entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932 se inicia formalmente la instalación de la arquitectura moderna en América y, simultáneamente, su conversión en estilo. Entre estas dos fechas, y patrocinada por una serie de personalidades que estaban apoyando en sus respectivos países el desarrollo de la arquitectura moderna, se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la obra de nueve arquitectos, bajo el lema general de "Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna". Signi-



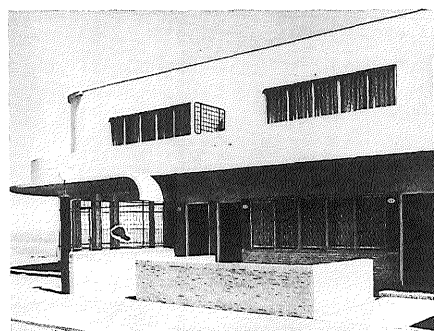
8



9



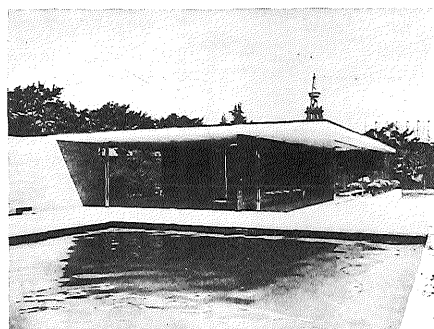
10



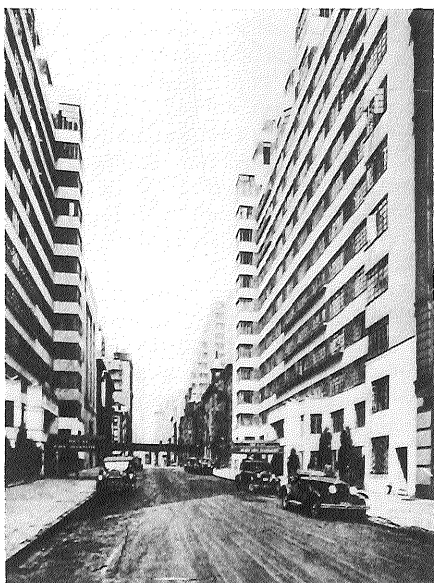
11



12



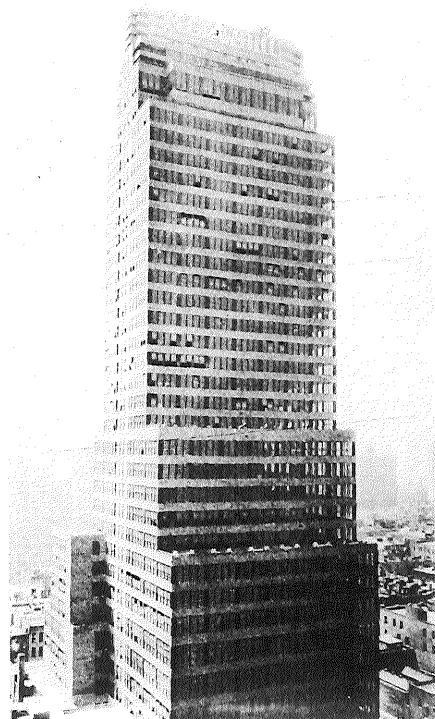
13



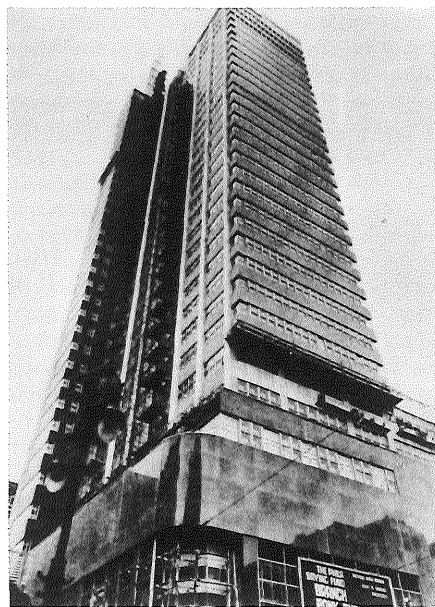
14

ficativamente, existe un cierto equilibrio entre la representación europea y americana; cuatro arquitectos son europeos, otros cuatro arquitectos o firmas son americanos, y el noveno corresponde a una figura puente entre Europa y América. La exposición se realiza de la forma más convencional —como una secuencia de las obras de los diferentes autores, acompañadas de una biografía y comentario de cada uno de ellos— y la selección se basa en la condición de estos arquitectos de representantes destacados —“leading exponents”— de la arquitectura moderna en Europa y América: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescage, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman.

En la introducción a la Exposición, que escribe Alfred H. Barr, tras reconocer el papel fundamental que las exposiciones han jugado en la formación de la arquitectura americana de los últimos cuarenta años —la Columbian Exposition, celebrada en Chicago en 1893, la del concurso para el Chicago Tribune de 1922, y la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925—, se hace notar el carácter singular de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. En todas aquellas exposiciones anteriores se habían hecho patente una gran diversidad estilística —confusión estilística, dice Barr—, resultado lógico de la intervención de personalidades distintas y dispares, sin otra cosa en común que su momento histórico y, en todo caso, su trabajo sobre un mismo tema como era el del edificio del Chicago Tribune. Pero en la arquitectura moderna no sucedía nada parecido. Parecía como si el simple hecho de reunir la obra de nueve arquitectos hubiera hecho saltar todas las barreras nacionales y culturales, para aunar en una única empresa toda la arquitectura del momento. El estilo estaba allí, en las obras de Oud y de Neutra, de Lescage y de Le



15

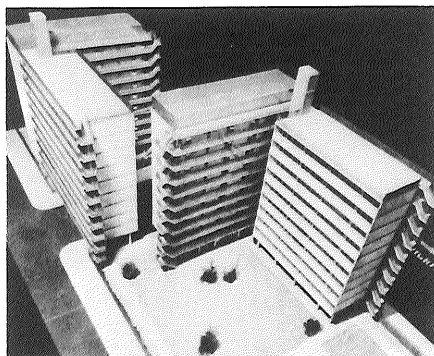


16

(8) W. Boesiger y H. Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971, pág. 44.

(9) La cita original es la siguiente: “...as a polemical tool it was so closely related to the principles of utilitarian functionalism that it became, in the long run, an obstacle to the intelligent comprehension by Americans of the strictly symbolic ideals of modern architecture” (el subrayado es del autor). Robert A.M. Stern, *George Howe: Toward a Modern American Architecture*, Yale University Press, New Haven & London 1975, pág. 94.

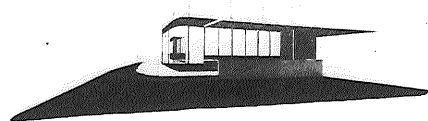
- 10 Casa en Noordwijkerhout (Holanda). J. J. P. Oud en colaboración con Theo van Doesburg. 1917.
- 11 Casas para trabajadores en Hook (Holanda). J. J. P. Oud. 1927.
- 12 Proyecto para una casa de campo de ladrillo. Ludwig Mies van der Rohe. 1922.
- 13 Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona. Ludwig Mies van der Rohe. 1929.
- 14 Apartamentos Beaux Arts. Nueva York (Estados Unidos). Raymond Hood. 1930.
- 15 Edificio McGraw-Hill. Nueva York (Estados Unidos). Raymond Hood. 1931.
- 16 Edificio para la Philadelphia Saving Fund Society. Philadelphia, Pa. (Estados Unidos). George Howe y William Lescage. 1931-32.



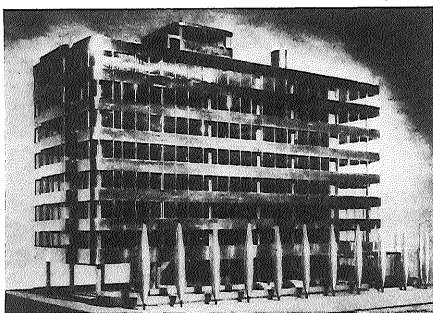
17



18



19



20

- 17 Proyecto para un conjunto residencial en las calles Chrystie-Forsyth. N. Y. (Estados Unidos)
 18 Casa Lovell. Los Angeles, Cal. (Estados Unidos). Richard J. Neutra. 1929.
 19 Proyecto para una pequeña casa prefabricada. Monroe e Irving Bowman. 1930.
 20 Proyecto para los Apartamentos Lux. Evanston, Ill. (Estados Unidos). Monroe e Irving Bowman. 1931.

Corbusier. No importaba cual fuera la causa, porque el acuerdo existía ya; la arquitectura moderna era un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por su amplia difusión, debía llamarse Estilo Internacional (10).

Esta eclosión espontánea e inesperada de un Estilo Internacional cuando nadie había tratado de presentar en la exposición una arquitectura homogénea, no resulta sin embargo hoy tan evidente como parece que lo fue para los organizadores, sobre todo si nos detenemos a examinar tanto las obras y arquitectos presentes como los comentarios individuales que escribe Henry-Russell Hitchcock —a excepción del de Mies van der Rohe, que escribe Philip Johnson— sobre ellos. Aparte de su no utilización de las formas o estilos históricos, un criterio más negativo que positivo, resulta difícil ver una homogeneidad en las obras presentadas sin el auxilio de unas categorías que permitieran ver todas ellas como parte de un mismo sistema; que la estructura de hormigón fuera equivalente a la de acero, que las plantas de Wright fueran equivalentes a las de Mies van der Rohe, que las villas o fábricas europeas fueran equivalentes o al menos pudieran ser comparadas en un plano de igualdad, con los rascacielos americanos.

Este esfuerzo decisivo para la arquitectura moderna, de reconocer primero y tratar de definir después un Estilo Internacional, fue llevado a cabo concretamente a raíz de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. Ya que, en paralelo con la propia Expo-

sición, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson van a acometer una tarea que iba mucho más allá que la biografías de los arquitectos que ellos mismos habían escrito e incluso que las declaraciones de Alfred Barr en cuanto a la existencia de una confluencia estilística de las obras presentadas. Porque lo que todavía son en Alfred Barr unos principios —el principio del volumen, los principios de la regularidad y la flexibilidad, y el principio de la perfección técnica— basados en factores técnicos y utilitarios (recordemos que el principio de la perfección técnica es el que aglutina todos los aspectos relativos a la composición y a la ausencia de ornamento), pasarán a ser, en manos de Hitchcock y Johnson, principios puramente formales, capaces de definir un estilo coherente y universal.

Tras la Exposición de 1932, la arquitectura moderna será, por tanto, reconocida como estilo y cobrará ese carácter de producto terminado, de sistema formal unitario, que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. Sin embargo, el estilo que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson definen en su introducción a *The International Style*, de 1932, nada tiene que ver con la idea de los estilos históricos; en primer lugar, porque se trata de un estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina toca la esencia misma de la arquitectura. El panorama en el que, o mejor contra el que se dibuja el nuevo estilo, es, según Hitchcock y Johnson, el del caos del eclecticismo y la multiplicidad de estilos:

“...las dificultades de reconciliar cualquier tipo de revivalismo con las nuevas necesidades y los nuevos métodos constructivos de nuestra época ha dado como resultado la confusión estilística reinante durante los últimos cien años...

...el caos del eclecticismo ha servido para desprestigiar la misma idea de estilo...

En el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección”.

El nuevo estilo, en cambio, significaba una alteración total de esta situación:

“Este estilo contemporáneo, que existe ya en todo el mundo, es unificado e inclusivo, no fragmentario y contradictorio como lo era gran parte de la producción de la primera generación de arquitectos modernos...”.

El nuevo estilo era un sistema que permitía trabajar dentro de él y que estaba regido por unos principios generales:

“La idea de estilo como marco de un desarrollo potencial ha surgido del reconocimiento de unos principios subyacentes al mismo, análogos a los que los arqueólogos han identificado en los grandes estilos del pasado. Los principios son pocos y amplios...”.

Y el nuevo estilo estaba sustentado por un conjunto de obras suficientemente numeroso:

“Durante la última década, se han producido suficientes monumentos notables como para reclamar su validez y vitalidad...” (11).

Después de establecer la naturaleza del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a definir los principios rectores del Estilo Internacional como codificación de una disciplina formal ya aceptada —necesariamente aceptada— por los arquitectos del momento. Y si en los manifiestos de los arquitectos, podía siempre encontrarse alguna afirmación de que las preocupaciones formales y compositivas quedaran al margen del trabajo del arquitecto, en la codificación de Hitchcock y Johnson de la arquitectura moderna, encontramos un énfasis casi exclusivo en el tema de la composición. Al servicio de la composición estarán los tres principios fundamentales: el de la arquitectura como volumen, el de la regularidad, y el de la ausencia de decoración añadida:

“Existe, en primer lugar, una concepción de la arquitectura como volumen, en vez de como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, que se completan con un tercero que proscribía la decoración aplicada arbitraria, son los que definen las producciones del Estilo Internacional” (12).

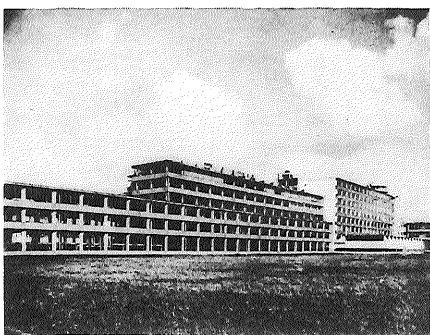
Disponiendo ya de este marco general, establecido mediante unos principios

universales, de este código estilístico explícito de la modernidad, no había necesidad de seguir siendo restrictivos ni de mantener en la publicación sobre el Estilo Internacional las mismas limitaciones y equilibrios que en la Exposición del MOMA. Toda la casuística de obras concretas que Hitchcock y Johnson incluyen al final de su libro no está ahí, como lo estaban los nueve arquitectos de la Exposición, para hacer patente la existencia de un estilo. Una vez reconocida esta existencia y adquiriendo un cierto status independiente por parte del Estilo Internacional, las obras ofrecen, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de ilustrar las desviaciones posibles dentro de los cánones del estilo. Esta es la razón de que cada uno de los ejemplos se acompañe de un comentario crítico, en forma de anotación escueta, en el que se pone de relieve, sobre todo, aquello que lo separa del canon construido.

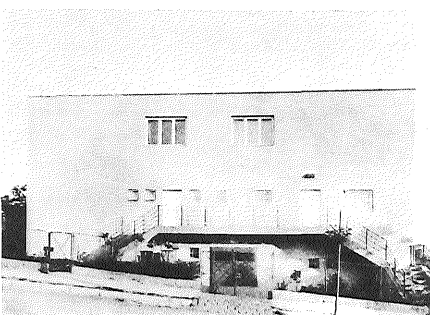
El casi centenar de obras que sustentan este Estilo Internacional corresponde a un intervalo temporal de sólo cinco años, entre 1926 y 1931, sin ningún límite, ni local ni tipológico; se incluyen tanto arquitectura doméstica como arquitectura pública, edificios de gran tamaño y edificios pequeños, arquitectura industrial y comercial, diseños de interiores y planeamiento de barrios enteros. Con respecto a la Exposición del MOMA, el Estilo Internacional supone una concentración en el tiempo y una ampliación en el espacio, y en él las obras no se presentan como pasos en el camino hacia un nuevo estilo o como profecías sobre el futuro —por esta razón tanto Frank Lloyd Wright como Raymond Hood y los hermanos Bowman son eliminados—, sino como auténticas realidades, como presencia concreta de los principios de Estilo Internacional.

Como decíamos, los criterios en que se basan los comentarios que acompañan a cada una de las obras se refieren, invariablemente, a sus logros o defectos compositivos. Así se señalan, por ejemplo, el peso excesivo de un elemento que desequilibra el conjunto o la ruptura de la uniformidad en los muros o en las líneas de ventanas como inconsistencias estilísticas, de la misma manera que podría señalarse una inconsistencia en la utilización del sistema clásico.

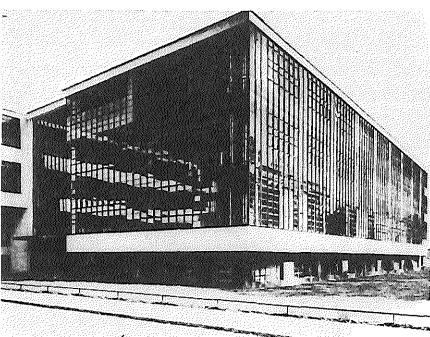
Se destaca la admirable composición del edificio Van Nelle, de Brinkman y Van der Vlugt (1928-30):



21



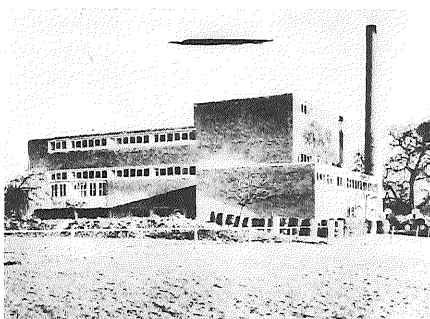
22



23



24



25

21 Fábrica Van Nelle. Rotterdam (Holanda). Brinkman y Van der Vlugt. 1928-30.

22 Vivienda doble. Brno (Checoslovaquia). Otto Eisler. 1926.

23 Edificio de la Bauhaus. Dessau (Alemania). Walter Gropius. 1926.

24 Siedlung Rothenberg. Kassel (Alemania). Otto Haesler. 1930.

25 Fábrica Jakob Kolb. Zürich (Suiza). Kellermüller y Hofmann. 1930.

“Edificio industrial compuesto admirablemente de tres partes, cada una de ellas destinada a una función distinta, pero dominadas todas por la misma regularidad estructural”.

La excesiva variedad en el tamaño de los huecos y de los espacios que los separan, al tiempo que un gran dominio de la composición asimétrica, en las casas adosadas de Otto Eisler (1926):

“Una correcta composición asimétrica. La variedad es excesiva tanto en los tamaños como en los espaciamientos de las ventanas de la primera planta, por haber intentado lograr un ritmo progresivo...”

La presencia, contra las prescripciones del estilo, de una cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus, de Walter Gropius (1926):

“Los talleres tienen cerramientos totalmente transparentes. Una magnífica ilustración del uso de los planos de cristal como material superficial. La proyección hacia fuera de la cubierta es desafortunada, sobre todo en la entrada situada a la izquierda”.

La introducción de terrazas y volúmenes salientes alojando las escaleras, que rompen lo que de otro modo hubiera sido una distribución regular de las ventanas, en un bloque de viviendas en el Siedlung Rothenberg, de Otto Haesler (1930):

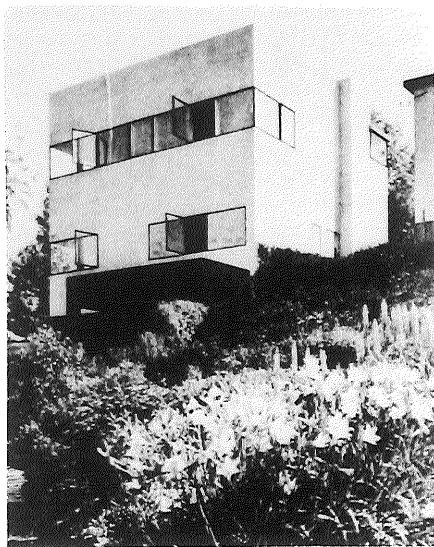
“Las largas bandas de ventanas son posibles gracias a la construcción con estructura de acero. Las terrazas y las gruesas cubiertas de las escaleras rompen de un modo desagradable la regularidad de la fenestración. El escalonamiento de

(10) Introducción de Alfred H. Barr al catálogo *Modern Architecture International Exhibition*, Arno Press, New York 1969, pág. 12-17 (reedición del original publicado por el Museum of Modern Art en 1932).

(11) Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson *The International Style*, W.W. Norton & Company Inc., New York 1966. Citas tomadas de la “Introducción: the Idea of Style”, de la obra del mismo título publicada originalmente en 1932, pág. 17-21.

(12) *The International Style*, op. cit. Introducción, pág. 20.

(13) *The International Style*, op. cit. Los comentarios de las ilustraciones que se citan corresponden, respectivamente, a las págs. 109, 133, 141, 153, 161, 165 y 215 de la citada edición de 1966.



la línea de cornisa aporta, sin embargo,²⁶ una interesante variedad al sistema general de regularidad".

La utilización de unidades distintas en las puertas y en las ventanas en la fábrica Jakob Kolb, de Kellermüller & Hofmann (1930):

"Edificio de bajo presupuesto, al que se le ha dado carácter arquitectónico por medio de la distribución de las puertas y de las ventanas estandarizadas. Desgraciadamente, las puertas no utilizan las mismas unidades que las ventanas".

La cualidad de plano absoluto de los muros de la casa Lenglet, construida cerca de Bruselas por H.L. de Koninck (1926):

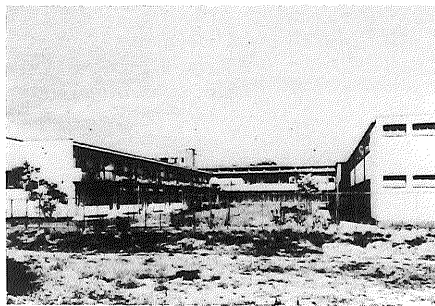
"El plano del muro no aparece roto ni por los relieves de las carpinterías de las ventanas ni por el remate de la cubierta".

El mérito estético del asilo de Frankfurt, de Mart Stam y Karl Moser (1929-31):

"Las estancias comunes conectan dos alas de apartamentos de una habitación orientados al Sur. Aún cuando haya sido construido por unos arquitectos que afirman guiarse exclusivamente por consideraciones económicas y funcionales, el edificio posee un auténtico mérito estético" (13).

Todas estas precisiones compositivas que Hitchcock y Johnson hacen con respecto a las obras construidas que incluyen en su libro, ponen en evidencia, una vez más, que los principios enunciados por ellos son unánimemente tenidos en cuenta por los arquitectos, incluso cuando los resultados no son todo lo perfecto que el propio estilo exigiría. El estilo no sólo es internacional, unificado, esencial y capaz de ser codificado en unas normas generales, sino que, como demuestra el comentario sobre el asilo de Stam y Moser, es también necesario. El Estilo Internacional demostraba, a su vez, la imposibilidad del arquitecto moderno de

26 Casa Lenglet. Uccle (Bélgica).
H. L. de Koninck. 1926.
27 Asilo Budge. Frankfurt (Alemania).
Mart Stam y Karl Moser. 1929-30.



situarse fuera del estilo, aunque ningún parámetro estético fuera considerado a la hora de proyectar.

La necesidad de forma, como ingrediente básico del clasicismo de la modernidad al que ya hemos aludido, aparece con una fuerza aún mayor cuando la arquitectura moderna es convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más corresponde a una arquitectura que se manifiesta despreocupada por la forma. De la misma manera que hoy nos resultaría inconcebible un clasicismo sin la codificación de sus formas llevada a cabo por los tratadistas, nos resulta inconcebible una arquitectura moderna sin la codificación estilística de Hitchcock y Johnson, sin contar con su existencia como Estilo Internacional.

Y hay, por fin, otro matiz inequívocamente clasicista en la arquitectura moderna que pocas veces se ha presentado con tanta nitidez a lo largo de la historia, esto es, su voluntad de perfección. El Estilo Internacional se define, precisamente, como ese grado de máxima perfección, respecto al cual las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Es así como se entiende que el mayor empeño, tanto de los maestros como de los historiadores y críticos de la modernidad, fuera el de realizar o encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy se reconozca en obras como la Villa Savoye o la casa Tugendhat un cierto carácter de canon construido, de encarnación material de una idea.

En el momento en que se inaugura la lucha contra la modernidad, a finales de la década de los años sesenta, tanto los viejos maestros como algunas nuevas figuras siguen haciendo un uso amplio de las formas y los presupuestos de la arquitectura moderna y tratan de extenderlas

hasta el límite de lo posible. Los edificios que están construyendo en estos años en América tanto Le Corbusier como Paul Rudolph o Louis Kahn —con pilotis robustos, amplios voladizos, acabados exteriores e interiores de hormigón, organizaciones abiertas o indefinidas— se ven, sin embargo como intentos ambiciosos y al mismo tiempo inútiles por mantener el viejo estilo, aquella nueva arquitectura que va a sufrir precisamente en estos años una súbita conmoción y un ataque lanzado contra ella desde múltiples frentes.

Tales ataques tenían como objetivo primero el propio Estilo Internacional como encarnación explícita del sistema formal de la modernidad. Por una parte, uno de sus creadores, Henry-Russell Hitchcock, concluía en 1966 su tarea de aniquilar el estilo emprendida en 1951 en su artículo "The International Style Twenty Years After". Por otra parte, los nuevos arquitectos ponían todo su empeño en demostrar el carácter limitativo de la ortodoxia formal de la modernidad, de estilo al que había que combatir en nombre de una nueva sensibilidad.

La posición de Hitchcock con respecto al Estilo Internacional ya era en 1951, como demuestra el artículo citado, claramente crítica y revisionista de sus propias afirmaciones de 1932. Como historiador que es, Henry-Russell Hitchcock trata por todos los medios de extender y abrir la arquitectura moderna a las corrientes y autores que ya se habían dado a conocer entonces, incluso al margen de los dogmas del Movimiento Moderno. La idea de estilo general y unificado comienza a tambalearse y a perder consistencia en el momento en que Hitchcock trata de englobar dentro de la arquitectura moderna a toda la casuística y la diversidad real de la arquitectura de mediados de siglo. Y ello lleva a que él mismo afirme su desconfianza en que exista realmente un único modelo o programa para la arquitectura del siglo XX:

"A muchos esta afirmación (del estilo en 1932) les parecerá dogmática y arbitraria... ¡y cómo! Un cuarto de siglo después de que el edificio de la Bauhaus en Dessau, de Gropius, y el Pabellón de l'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de Le Corbusier, comenzaran a poner en evidencia que existía algo así como un programa general y compartido para una nueva arquitectura, no hay por qué seguir considerando que el Estilo Internacional sea el único modelo o programa adecuado para la arquitectura moderna".

Ciertas obras y ciertos arquitectos desafiaban y cuestionaban con su existencia la identificación de una arquitectura

simplemente adjetivada moderna con el Estilo Internacional:

“La obra de numerosos arquitectos de calidad como Frank Lloyd Wright, que no tiene ningún reparo en afirmar su oposición a los supuestos dogmas del Estilo Internacional, ciertamente, pertenece a la arquitectura moderna con tanto derecho como la de Gropius y Le Corbusier”.

Resulta dudoso, por tanto, que pueda hablarse de un estilo como propio de la arquitectura del siglo XX, a la vista de la variedad y divergencia de sus producciones:

“Rechazar hoy una libertad de elección semejante, simplemente porque hace 25 años el desarrollo de la arquitectura moderna comenzó a mostrarse convergente, es ciertamente una forma de academicismo..., la arquitectura moderna en los años cincuenta ha de tener de nuevo sitio para una gama tan variada, por no decir tan divergente, de efectos como la Maison du Peuple, de Victor Horta, en Bruselas, de 1897, un temprano edificio moderno con demasiada frecuencia olvidado ahora, o el Club de Golf en River Forest, de Wright...”.

Los principios del Estilo Internacional resultan ya demasiado estrechos y restrictivos:

“Demasiado escasos en número y demasiado estrechos, diría yo, en 1951, que son los principios que con tanta firmeza enunciábamos en 1932.”

El Estilo Internacional sólo puede ser una mera referencia para una producción arquitectónica que muestra interpretaciones dispares de sus prescripciones y de sus principios:

“Entre el extremo de la interpretación flexible, por parte de uno de los que originalmente contribuyeron a definir el Estilo Internacional, y el otro extremo de la aceptación parcial, y hasta en ocasiones incompleta, de sus dogmas por parte de aquellos más opuestos a él, se agrupa la mayor parte de la producción arquitectónica del momento” (14).

En su afán por dar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo de las que carecía en la formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este “Twenty Years After” a aquellos arquitectos que, como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, son para él indiscutiblemente arquitectos modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que va desde el edificio de Correos de Otto Wagner y la Fábrica de Turbinas de Peter Behrens, hasta el proyecto de Wright para el Club Náutico de Yahara y la iglesia Le Raincy de Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a

la historia es su afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos que han tenido lugar en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor será olvidarse de que alguna vez existió ese llamado Estilo Internacional.

Ahora bien, si en 1951 Henry-Russell Hitchcock todavía reconocía en un cierto sentido la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional —la Glass House, de Philip Johnson, de 1949, sería una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana—, a pesar de haberse visto desbordado éste por una multitud de ramas dispares dentro de la propia arquitectura moderna, la conclusión, una vez traspasada la frontera de los años sesenta, es admitir definitivamente que el Estilo Internacional es algo acabado.

Pero aún hay más, entre esta conclusión que ofrece Hitchcock en su *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* (15) de 1963 y la de su Introducción a la nueva edición de *The International Style* de 1966 existe una diferencia de matiz extremadamente interesante. Porque, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional pertenece por entero al pasado, ha tenido una pervivencia limitada y como tal ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su propia existencia. Esta negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional de aquello que había constituido su apoyo más firme: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que evidenciaban su condición de algo real. (Recordemos como niega explícitamente el carácter prescriptivo del libro y se refiere a dos de las obras de Le Corbusier y al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como excepciones dentro de los criterios generales del Estilo Internacional).

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es para Hitchcock más que un fenómeno crucial, un punto en el tiempo, un momento en que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni universalidad en las producciones de la arquitectura. Sólo hubo una incisión instantánea y fugaz en lo que, eso sí, era la esencia misma de la arquitectura:

“Me siento ahora con el deber de decir que el libro fue menos importante por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo. Si lo hubiéramos escrito unos años antes —como yo escribí mi *Modern Architecture* en 1929, poco después de que el nuevo estilo se hubiera dado a conocer y se hubiera ganado el

reconocimiento, por no decir la aceptación, con motivo de la Exposición del Werkbund en Stuttgart de 1927 y los proyectos que realiza Le Corbusier en 1927-28 para el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones —el canon de las obras construidas sobre las que se apoyaba nuestra designación del estilo se hubiera encontrado francamente incompleto, ya que las dos mejores casas del nuevo estilo— la Villa Savoye y la Casa Tugendhat —no habrían existido todavía. Si lo hubiéramos escrito unos años después... nos habríamos tenido que enfrentar con los diversos desarrollos de la arquitectura que estaban cambiando drásticamente el panorama internacional...” (16).

Esto es lo que queda realmente del Estilo Internacional, de la universalidad formal de la arquitectura moderna, en el momento en que comienzan a aparecer caminos alternativos y el llamado post-modernismo comienza a abrirse paso en la arquitectura del siglo XX. En el momento en que Robert Venturi publica su manifiesto anti-moderno *Complexity and Contradiction in Architecture* (17), en 1966, el Estilo Internacional es ya para Henry-Russell Hitchcock, su creador, sólo eso: el Estilo Internacional es la Villa Savoye y la Casa Tugendhat.

La lucha contra la arquitectura moderna emprendida en los años sesenta no es, por tanto, la lucha contra un enemigo real. La arquitectura moderna aparecía ya como algo distante que los

(14) Henry-Russell Hitchcock, “The International Style Twenty Years After”, publicado en la revista *Architectural Record* (agosto de 1951). Las citas han sido tomadas de la reproducción del artículo en la edición de 1966 de *The International Style*, op. cit., pág. 237-243.

(15) Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, edición de 1963, Epílogo.

(16) *The International Style*, op. cit. Introducción a la edición de 1966, pág. viii - ix.

(17) Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado originalmente por el Museum of Modern Art, New York 1966.

(18) Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, publicado originalmente por Marsilio Editori, S. P. A., Padova 1966.

arquitectos miraban desde fuera, sin sentirse como en otro tiempo impulsados hacia ella. Históricamente, la disolución de Estilo Internacional es ya una disolución efectiva cuando —con las referencias temporales de las obras escritas de Robert Venturi y de Aldo Rossi (18)— se abren las puertas a la crítica, a la historia y a los medios de comunicación en arquitectura. La reflexión crítica, la consideración de los precedentes históricos, el interés por lo popular, van a entrar en la arquitectura en principio como vías capaces de ensanchar un campo formal en exceso restrictivo, pero después ellos mismos se van a constituir en normas o restricciones alternativas que el arquitecto, consciente de la carencia de esa disciplina universal que existió de algún modo en la arquitectura moderna, impone voluntariamente a su obra. Sin embargo, esta disolución de la arquitectura moderna y su pérdida de vigencia a partir de los años sesenta, no va a impedir que la multiplicación de la arquitectura que tiene lugar, como auténtica explosión de la disciplina en una multitud de tendencias o estilos diferentes, tenga una componente esencial de negación de un estilo —unitario como lo era el Estilo Internacional— y de cualquier tipo de

reglas formales o principios estilísticos impuestos.

Ahora bien, desde una óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, hoy tratamos de conceder a la arquitectura de nuestra época un status positivo que la permita afirmarse al margen de los adjetivos post y de las insistentes denuncias de un supuesto fracaso de la arquitectura moderna. Y por ello, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de manera muy distinta a como lo fue en los años sesenta, tanto por los antiguos promotores de la modernidad como por los nuevos arquitectos que nada tuvieron que ver con ella.

Aun considerando las razones de Henry-Russell Hitchcock para concluir que, desbordado por la diversidad de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, el Estilo Internacional fue más una creación ilusoria que una realidad, hoy pensamos que hubo algo más que eso. Porque realmente, sí existió un momento en el que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como el estilo que seguramente será el último en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional. Este estilo,

aunque fuera sólo algo que aparece, para desvanecerse inmediatamente después, ha dejado sin duda una profunda huella en la arquitectura al quedar como evidencia de un orden que, más que desarrollarse y perpetuarse en el tiempo como ha sucedido con otros estilos, puede observarse de una sola vez.

La amarga conclusión de Henry-Russell Hitchcock, en su introducción a la edición de 1966 de *The International Style*, admitiendo más que la muerte del estilo su inexistencia como realidad, queda para nosotros como el reconocimiento de ese momento particularmente brillante de la arquitectura moderna que habría permitido reconocer, por encima de las propias obras concretas, un cierto aire de universalidad. Sólo así se explica que toda la actividad de la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX —sin duda diversificada hasta el punto que hoy todos reconocemos— se vea como bañada por una misma luz e indisolublemente unida a ese instante en que, por última vez, fue posible en arquitectura hablar de la existencia de un único estilo.

María Teresa Muñoz